

## JUAN GARCIA SALGUERO, UN CRIOLLO DE MEXICO ESCULTOR EN LIMA.

P O R

EMILIO HARTH - TERRE

No puede reputarse hecho extraño la presencia de un artífice mexicano en Lima. La Nueva España como la Nueva Castilla, eran provincias en la unidad de la colonia indiana; y aparte de las distancias que ponían algún obstáculo entre ellas, eran en el fondo "la misma tierra". El sentimiento andariego que se adueñó del ánimo español en esos tiempos de "nuevos mundos a la vista", alcanzó a grandes y a chicos en pos de la aventura, de la honra o del trabajo. Y entre los del común, a los muchos artesanos, maestros y aprendices, y hasta a aspirantes a serlo en las nuevas provincias de Indias.

No siempre era Nueva España el paso obligado para llegar a las playas del imaginario fabuloso Perú, pero muchas veces sí, una parada para los viajeros de Nueva Castilla. Y así lo descubrimos para algunos maestros artesanos que alcanzaron Lima, el Cuzco y otras de nuestras ciudades; que por lo demás, otros con no poca imaginación y ganas, ambiciones de "trotamundos", ya en Nueva España, veían en más alejado horizonte mejores oportunidades que no supieron encontrar en aquélla. También es cierto, y los hechos lo comprueban, algunos maestros por reputación adquirida en la primera y mayor provincia española de las Indias, eran traídos a esta del Perú para amaestrar obras de significación e importancia. Tal por ejemplo el caso de Francisco Becerra —que trabajaba en la Catedral de Puebla de los Angeles— el cual vino a Lima en

el séquito del Virrey D. Martín Enríquez, que acababa de serlo en Nueva España, para llevar adelante las obras de la Catedral.<sup>1</sup>

Que no sean numerosos y frecuentes los datos de estos viajes y viajeros no quiere decir que no fueran varios y muchos; y por lo mismo deba asignársele al hecho algún significado. Creemos que, por lo mismo, las investigaciones en este sentido deben ahincarse para apreciar mejor una faceta más en las relaciones artísticas entre ambos países. No todos nuestros archivos han sido explorados, y no todos estos hechos menudos han merecido registrarse en protocolos notariales o en las memorias de la época. Así, el descubrimiento de unos y otros deben señalarse para quienes nos hemos propuesto tareas de esta índole, conocer bien al artífice en su vivencia. La estética moderna alienta hacia perspectivas nuevas, la filosofía o la psicología de la estructura y del adorno arquitectural, que sólo o en gran parte el análisis será mejor conociendo estos hechos y su vinculación con el fenómeno humano.

Cuando se aparta uno de ese aislamiento en que se incurre con poca frecuencia para juzgar el hecho artístico de un lugar o país, desvinculándolo no solamente del resto de hechos artísticos foráneos contemporáneos (sino hasta del mismo hombre) esas migraciones cobran su completo significado. Esas floraciones y frutación que brotan sobre el "común denominador" de la arquitectura estilizada de un período cualquiera, explica esa superposición de formas o la aparición de otros estilos más primitivos y arcaicos sobre los más nuevos que han ido desarrollando en su normal evolución estilística. Ya otros autores han tratado del fenómeno "aluvional" en nuestra arquitectura de la colonia, pero poco se ha dicho de estas regresiones estilísticas que confunden a muchos que analizan y estudian las bellas artes americanas.

Por otro lado nuestros monumentos pocas veces se han ejecutado en forma continua y en tiempo breve; resultan así, muchas veces "rompecabezas" para la justificación de sus formas en el tiempo y, si no supiésemos cuánto demoraron en su erección y las transformaciones que padecieron durante los trabajos no nos explicaríamos esa heterogeneidad de estructuras. Lo notable sin embargo es esa "unidad monumental" que

1 Marco Dorta, Enrique, *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano*, Sevilla 1951, Tomo I; Castro Morales, Efraín, "Luis de Arciniega, Maestro mayor de la Catedral de Puebla" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Nº 27, México 1958; Harth-Terré, Emilio, "Francisco Becerra, Maestro de Arquitectura" en *El Comercio*, Lima, 1º de Enero 1945; *Miscelánea Americanista*, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, Madrid MCMLIII, Tomo III.

aunque se evidencie su lento proceso acumulativo bajo la dirección de distintos maestros muchas veces de encontrados gustos y pareceres, fluye voluntaria o instintivamente en cada nueva ampliación o reforma. Pero este es un asunto que por ahora dejamos de lado, que ya habrá ocasión de explicarlo mejor y con más detalles.

Diffícilmente imaginamos para aquellos tiempos, crisis sociales y humanas similares a las actuales que padecemos. Creemos por lo general en una estabilidad vecinal del artesano un tanto idílica y de beatífica apacibilidad. En frecuentísimos casos la descubrimos de bullente inquietud y hasta de doloroso sacrificio. Y no solamente lo hemos encontrado para individuos de la metrópoli, sino también para criollos y hasta en los mismos indígenas que mudan de lugar en pos de aprendizaje, por ejemplo retornan a la ciudad natal para continuar en mejor categoría artesanal lo que han practicado con el maestro o también que, a su vez, se dirigen a las provincias aledañas, a pueblos lejanos en donde la ejecución de una capilla o el trabajo de un nuevo retablo y la talla de una imagen los reclaman para aplicar allí los conocimientos artesanales adquiridos. Explícate así, aunque aun todavía con bastante incertidumbre, la aparición de muchas formas y adornos ingenuos y peregrinos.

Conociendo al artesano se aclaran muchas contradicciones. Así vemos como Juan Tomás Tuyri Tupac, de pura estirpe indígena del Cuzco es un excelente escultor del más limpio barroquismo; y como, el estilo típico e ingenuo que florece en Arequipa en el siglo xvii y se muestra en el bello ejemplar de la portada de la Iglesia de la Compañía, atribuido a manos indígenas, es obra de un maestro criollo.<sup>2</sup> Y es que todo esto no es cuestión puramente étnica sino fundamentalmente ambiental. Así se puede ser mestizo siendo blanco sin gota de sangre india como se puede ser mestizo, siendo indio sin gota de sangre blanca. Dominará siempre más el mestizaje cultural.

La tarea de estas investigaciones y descubrimientos es pues de primordial importancia. No siempre descubrimos entre los numerosos sujetos que trabajaron aquí, su oriundez provinciana. Y si logramos averiguarlo por los registros parroquiales en los que no siempre es señalada esta oriundez, desconocemos su obra. Incidentalmente encontramos una que otra referencia en los testimonios de litigios civiles o en los pareceres de obras; va precisándose de esta suerte, a través de muchas fichas —in-

2 Harth-Terré, Emilio. "La Portada de la Iglesia de la Compañía en Arequipa" en *El Arquitecto Peruano*, Lima, Enero-Marzo 1958, Nº 246-48.

dispensable requisito— *su curriculum vitae*; o sutiles rastros que inducen suponer al artista foráneo. Para México, por ejemplo, acabo de señalar la posibilidad de que fuese oriundo de aquel país un tal Gabriel López, arquitecto de retablos.<sup>3</sup> Al describir el trabajo que ejecutará para el retablo de la capilla mayor en la Iglesia de Santa Ana del Hospital de Indios, en 1583, se compromete a hacerlo “conforme a la traza que tiene hecha, y labrará un Dios Padre y cuatro serafines que han de estar en los cocoles”. Caracteriza así un adorno con un vocablo de pura cepa mexicana.<sup>4</sup> El vocablo no ha sido hallado en otros documentos de tiempos posteriores pero es él solo, en este contexto, un testimonio del contacto que López tuvo con mexicanos, lo que no pudo ser sino en las tierras aztecas.

Pero si de este López tenemos tan delicado hilo en la punta de los dedos, y de otras pocas certidumbres mayores, en cambio de Juan García Salguero tenemos la evidencia de su patria y desde ahora, de sus obras. Juan García Salguero se halla entre nosotros trabajando en su artesanía, desde la segunda decena del siglo xvii. Declara en su testamento ser “criollo natural de México de la Nueva España”. Todo hace suponer que ya en 1625 estaba establecido en Lima. Su fallecimiento acaece en esta ciudad por los últimos meses de 1629 como lo confirma su codicilo.<sup>5</sup> No es pues larga su actuación por estos lugares. No sería error asignarle madurez en su edad, los términos de su testamento lo autorizan. Es viudo; su única hija ha fallecido; sus parientes y sus relacionados —padre y madre— ya no viven; y hasta tres hermanas que ha dejado casadas en la ciudad de México, sospecha pueden haber fallecido también. Los compromisos contraídos allá, los cuales desea dejar en buen orden, concilian también nuestra conjetura. Su escuela artesanal —ya la analizaremos luego— es presumiblemente arcaica, es decir que releva de los maestros es-

3 Harth-Terré, Emilio y Alberto Márquez Abanto, “Retablos Limeños en el siglo xvi” en *Revista del Archivo Nacional del Perú*, Tomo xxiii, Entrega 1, Lima, 1959.

4 *Cocol*; el vocablo ha sido admitido en el Dicc. de la Real Academia Española de la Lengua como *mexicanismo*: *Malaret* en su Dicc., de *Americanismos* lo da por “rombo”, en adornos, tejidos, bordados, etc. En la *Enciclopedia de la Lengua* de Alonso se le señala como locución vulgar mexicana del rombo o losanje en paralelo figurado con el panecillo en forma de rombo que se conoce en México como “cocol”

5 *Testamento de Juan García Salguero*, 17 de Diciembre de 1628; Fol. 403. (La transcripción íntegra se acompaña a este artículo). Codicilo: 26 de agosto de 1629, Fol. 873. Protocolos de Francisco González Balcázar, años 1628-29, Secc. Notarial, Archivo Nacional del Perú.



pañoles de la escuela toledana, si no de Becerra y Fernández, aunque no con tanta rigidez de este último, obtenida su maestría a través de algún escultor aprendiz en estos buenos talleres. Es inteligible que este estilo llegó a Juan García Salguero trasvasado de los talleres magistrales a los de segunda o tercera categoría, que no siempre las rivalidades profesionales eran tan agudas para que no se sirviesen unos a otros; y encontramos conciertos de compañía de muy buenos maestros con otros de menor competencia, así como también hemos tenido a la vista uno en que el mejor trabajaba para otro menos competente para poder cumplir el compromiso contraído con terceros.

El período en que García Salguero aparece en Lima es de la mayor importancia escultórica. Estase en un momento en que los conventos mayores han terminado la construcción de sus templos y se dedican al adorno, y muy particularmente a la construcción de sus coros. Son muchos los artífices que se dedican a las obras suntuarias de estos monumentos. La crisis económica de 1620-1624 ha sido superada y los buenos maestros trabajan a su gusto. Hay algún punto de "personalidad" aunque vienen modelos de España<sup>6</sup> y para otros, es el mismo retablo que se trae para armarlo "in situ".<sup>7</sup>

El Cabildo Eclesiástico está empeñado en hacer un retablo para la Catedral inaugurada solemnemente en agosto de 1622. La primera parte, posterior, habíalo sido en febrero de 1604. Compiten en las pujas para conseguir el trabajo, propuesto desde hace ya algunos años, los más buenos escultores que hay trabajando por entonces. Son estos Martín Alonso de Messa, Luis Ortiz de Vargas, Gaspar de la Cueva, Luis de Espíndola y Pedro de Noguera. A la postre lo obtendrá este último asociándose con Luis Ortiz de Vargas. Martín Alonso fallece antes de otorgarse la buena pró y no goza los méritos de haber sido el autor de la traza. Luego es

6 En 20 de febrero de 1627, ante Bartolomé de Civico, Pedro de Noguera se comprometido para trabajar un retablo para la Recoleta Dominica, bajo las órdenes de Luis Ortiz y Vargas y de conformidad con una traza que Vargas había traído de España.

7 Retablo de San Juan Bautista en la Iglesia de la Concepción, Lima. Las informaciones históricas acerca de este retablo han sido hechas ya hace años por Martín Noel, José Torre Revelo y Diego Angulo Iñiguez y confirmadas recientemente por Hernández Díaz, *Artistas Andaluces*, Juan Martínez Montañés Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1949. La obra del retablo fue encomendada a Diego López Bueno, retablista en Sevilla, en 1598, y el dorado a Gaspar de Ragis. En la actualidad el retablo está pintado de blanco.

Gaspar de la Cueva que abandona Lima y pasa al Alto-Perú.<sup>8</sup> Luis de Espíndola sigue igual camino y se instala en Potosí. Ortiz de Vargas no alcanza a comenzar la obra concertada con Pedro de Noguera pues abandona Lima de súbito para volver a Sevilla en donde se instala en el taller del difunto Juan de Mesa que ha adquirido de su viuda.<sup>9</sup>

Consiguientemente, Pedro de Noguera se queda solo para llevar adelante la gran tarea de la Sillería. En la "Escritura de Concierto entre Pedro de Noguera, Luis Ortiz de Vargas y Martín Alonso de Messa para hacer la sillería del Coro, rejas, tribunas y púlpito, en 9 de enero de 1624 ante Antonio de Trebejo, Escribano de su Majestad, bien claramente se dice qué y cómo Noguera entra en la ejecución de la obra: valiéndose de la ayuda de Martín Alonso de Messa. Noguera y Ortiz se han convenido en hacer la obra en sociedad, a medias, y a cada uno toca parte de ella a partir de la silla episcopal; lado derecho para Ortiz con la tribuna y la reja grande; lado izquierdo y el púlpito con su chapitel para Noguera. Este declara en dicho testimonio: "y quedará (dicho lado) a cargo del dicho Pedro de Noguera y *del dicho Martín Alonso que ha de hacer la escultura y talla en la manera que él y el dicho Pedro de Noguera están convenidos y que han de hacer escritura aparte para la inteligencia entre los dos*".

En agosto de 1623, en una propuesta que Martín Alonso de Messa en compañía de Luis de Espíndola y Gaspar de la Cueva, hacen a Don Juan Ximénez de Montalbo con el propósito de obtener la buena pró en la sillería del coro, estampan esta acusación contra Noguera: "la cual no podrá poner en ejecución el dicho Pedro de Noguera por no ser escultor sino ensamblador como se verá en la sillería que tiene a su cargo en San Agustín ha tres años y no ha acabado diez sillas por no tener escultor que le haga la escultura y talla de ella". No olvidándonos que Martín Alonso fue el autor de la traza de la sillería catedralicia, más adelante vemos a Noguera conveciendo a Messa, y asociándose; pero Messa, como lo tenemos dicho, nada hace porque fallece en el ínterin de los trámites para dar principio a la obra del coro. Noguera

8 Respecto a la vida y obra de Gaspar de la Cueva, fuera del Perú, en Bolivia, se ha hecho y pronto a publicarse el estudio por el arquitecto José de Mesa y Teresa Gisbert. Gaspar de la Cueva falleció en Bolivia después del año 1632.

9 Marco Dorta, Enrique. *Historia del Arte Hispanoamericano* con Diego Angulo Iñiguez, Cap. ix, Tomo II.

queda así, solo... Estas referencias resultan importantes como lo veremos más adelante.

Noguera había tratado pocos años antes con los PP. de la Comunidad Agustina la obra de su sillería, pero habían surgido luego, tiempo después, dificultades con respecto de la medida de los asientos y sobre la ejecución de los respaldos de escultura; los Agustinos promovieron ante la Real Audiencia, pleito por incumplimiento contra el maestro Noguera. Este pleito remató en una transacción, por la cual el maestro haría cierto número de sillas y las colocaría en su lugar pero sin ejecutar las esculturas de los respaldos. Acaecía todo esto cuando Noguera pretendía obtener el trabajo del coro catedralicio.<sup>10</sup>

Durante mucho tiempo se ha sostenido que las tablas del coro agustino eran obra de Noguera. Ahora, y con los documentos hallados por mí en el Archivo Nacional, se comprueba que no fue tal. La afirmación partía de un hecho indiscutible: el concierto para esta obra cuya información nos es dada por Luis Antonio Eguiguren, que sin duda ha visto el documento, sin que —infortunadamente— se den mayores señas para encontrarlo nosotros. Eguiguren, en su obra "Las Calles de Lima", nos informa que el P. Fr. Gonzalo Díaz Piñeyro, Provincial de la Orden, había tratado con Noguera esta obra en 17 de agosto de 1620. Noguera llega a Lima a fines del año 1619; así lo confirma una declaración de Juan Martínez de Arrona, Maestro Mayor de la Catedral de Lima a favor de Noguera en 5 de agosto de 1623: "dixo: que este declarante conocía a Pedro de Noguera desde que bino a esta ciudad de los Reyes de España, que había cuatro años poco más o menos". Es pues flamante en los talleres limeños. El dato que comentamos es evidente que ha sido visto por Eguiguren, pues además de la precisión cronológica añade en su crónica: "El P. Díaz Piñeyro recordando ésto decía: nosotros los agustinos cedimos a San Marcos, por una suma pequeña el local en que funcionó la primera Universidad secular que calmó la sed de cultura que existía, y es un Rector de San Marcos que hoy coopera, en una franca compensación de servicios". Pero es también evidente que no fue así para el trabajo realizado; pues aún sin conocerse los documentos a que acabamos de referirnos, la simple comparación de

10 "Remate de la Obra de la Sillería, Reja, Tribunas y Púlpito de la Catedral de Lima. El Dean y Cabildo en favor de Luis Ortiz de Vargas y Pedro de Noguera", ante Juan de Valenzuela, Escº. 25 de agosto 1626. (Transcrito en *Revista del Archivo Nacional del Perú*, Tomo XX, Entrega 1, por Emilio Harth-Terré y Alberto Márquez Abanto, Lima, 1956).

unas y otras esculturas es suficiente para confirmar nuestra negativa de ser una sola la mano que labró San Agustín y la Catedral. Se ve fácilmente la diferencia entre las tallas de la Catedral y las de la Sillería de San Agustín. Ahora bien, si Noguera hizo las de la catedral, y solo, como ya dijimos, la confrontación de unas y otras, en prueba negativa, permite adelantar la intervención de otro maestro que no Noguera en la Sillería de San Agustín. Bien pudo Noguera, en todo caso, emplear algún maestro que le ayudara. Pero ¿quiénes otros pudieron trabajar para él, en todo caso de haber intervenido Noguera? No descubrimos maestro capaz que se iguale con los ya citados, pretendientes todos ellos a la obra del Coro Catedralicio. Veamos estos:

Aunque por entonces vivía aún el maestro Juan Martínez de Arzona, no intervino en cooperar con Noguera, pues existía una seria rivalidad entre ellos —la de la maestranza de la Catedral que Noguera pretendía— y el ya anciano arquitecto de la Catedral tenía bastante trabajo en la obra de las portadas para intervenir en la rebatía que se produjo en la subasta de la Sillería. Martínez de Arzona era un buen escultor; en 1608 había labrado la hermosa cajonería de la Sacristía, trabajo que ahora nos sirve para establecer comparaciones de estilo con la escultura de Juan García Salguero.<sup>11</sup>

Por otro lado, si bien en ese entonces no faltaban otros imagineros y escultores eran, como lo tenemos dicho, figuras menores para obra de esta monta. Entre los varios de segunda categoría que pudieran cooperar señalamos a Pedro de Messa, en Lima en 1625 pero que la abandona para dirigirse al Cuzco en donde ha dejado muestras de su trabajo desde 1632.<sup>12</sup> También tenemos presente a Sebastián de Sande que es “maestro de sillerías”: realiza la del coro de Santo Domingo por los años de 1625 al 27.<sup>13</sup> Pedro Muñiz de Albarado quien en 1627 se concierta con Noguera para trabajar en la de la Catedral pero un mes después rompe su contrato, a raíz de la partida de Luis Ortiz de Vargas

11 Harth-Terré, Emilio. “Artífices en el virreinato del Perú, Juan Martínez de Arzona y Pedro de Noguera, Escultores en la Catedral de Lima”, págs. 133-147, Lima, 1945. “Tesoros en la Catedral de Lima” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional de México, N° 11. Id. *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, Buenos Aires, Año XXII, tomo XXVIII, junio 1943.

12 “Arte Cuzqueño” (III) en *Revista del Archivo Histórico*, tomo IV, Cuzco 1943.

13 En los documentos que poseemos de él se declara “mestizo”; en 1622 entró de aprendiz al taller de Martín Alonso de Messa.

a España.<sup>14</sup> Un misterioso Alonso Vásquez de Vargas que se ha convenido con Ortiz de Vargas por sí obtiene la buena pró en la Sillería de la Catedral, trabajarle o en su defecto recibir mil pesos de gratificación, se esfuma sin dejar huellas.<sup>15</sup> Por fin tenemos referencia de la presencia de Francisco de Rivera, que es fraile agustino; en 1638 declara a favor de la obra de un sepulcro que Tomás de Aguilar "arquitecto de retablos" ha labrado para D. Fernando Arias de Ugarte, Arzobispo de Lima (1630-38). Ya en 1628 está en el Convento de Lima.

Estas referencias las consideramos indispensables para completar el cuadro ambiental en que actuaba Juan García Salguero y los demás maestros, mientras iban adornándose los coros con sillerías y retablos, los grandes templos de Lima. Prosiguiendo, queda por consiguiente aislada la personalidad de Noguera para que entremos a averiguar por el "maestro de la Sillería del Coro de San Agustín". Vamos a ello.

Mi descubrimiento del testamento de Juan García Salguero y de la transacción de Noguera con los Agustinos, nos dan la clave documental, y con ellos, la mayor evidencia de la autoridad menestral de Juan García Salguero en esta obra. Por lo menos de una mejor parte de ella. Pero veamos esto con algún detalle. En la transacción de Noguera están estos explícitos párrafos: "*Y así mismo, en razón de decir aquí que en dicho concierto no entró la escultura que tengo hecha y he de hacer en la dicha sillería*". (La que tenía hecha Noguera era una muestra que había sido depositada en la Real Audiencia durante el juicio). Más adelante se añade: "*Así mismo el dicho pleito de suscitado se ha de quedar en su fuerza y vigor en cuanto al artículo que está pendiente de si la escultura que está hecha y lo que he de hacer en la dicha sillería de los santos principales de los respaldos si se comprendió o no en el dicho concierto y si tengo obligación de hacerla, y en cuanto a este artículo las partes hemos de seguir nuestro derecho*". —el cual, por el tenor de un ítem subsiguiente era que no había de hacerlas el maestro: "*Y con declaración que hasta que se acabe dicho pleito en*

14 Pedro Muniz de Albarado y su hermano Gonzalo, escultores en Lima desde 1622. Una imagen de Santo Domingo para la Iglesia de Yauyos, Concierto ante Agustín de Atienza, 12 de octubre 1622, fol. 336. Arch. Nacional del Perú. El trato con Noguera se hizo ante Bartolomé de Civico en 8 de junio de 1627 (fol. 1223). Se canceló el convenio en 9 de julio del mismo año. Secc. Notarial, Arch. Nacional del Perú.

15 Concierto ante Francisco González Balcázar, 30 de diciembre 1625, fol. 14. Secc. Notarial, Arch. Nacional del Perú.

*cuanto al dicho artículo de si estoy obligado a hacer o no la dicha escultura no la he de hacer hasta que en tanto el dicho artículo esté determinado por todas las instancias en la dicha Real Audiencia y entonces la haré estando obligado, o pagándome la cantidad en que nos concertáremos*". Es decir que Noguera condicionaba la ejecución de esos respaldos de escultura cuando, luego de todas las instancias, se resolviese "*si estaba o no obligado*"; en cuyo caso se le pagaría una cantidad que aún había de concertarse.

Todo hace presumir dada la forma como se realizaban por entonces estos tratos, es decir, haciendo un modelo, que Noguera había labrado el correspondiente, el cual se había presentado en prueba durante el pleito en la Real Audiencia; igual se hizo para las del Coro de la Catedral cuando se otorgó el trabajo a Noguera y a Ortiz de Vargas. Las dificultades entre las partes litigantes habían surgido más por razones de orden económico que por mérito artístico. En 11 de agosto de 1623 en un petitorio de Pedro de Noguera ante Don Juan Ximénez de Montalbo del Consejo de su Majestad y Oidor más antiguo de la Real Audiencia, el maestro declara: "*y la sillería que refieren de San Agustín, la causa porque el día de hoy no está acabada es porque los religiosos de la dicha orden no cumplen conmigo en darme la plata que han prometido y me han obligado a ponerlo por justicia, etcétera*".

Noguera estuvo siempre alcanzado de dineros. En la Catedral los trabajos languidecían y duraron muchos años antes de ser acabados. En 1632 recibía "en cuenta y parte de pago de la sillería" algún dinero de manos de D. Juan Martínez de Uceda, Mayordomo de la Obra. El mismo Noguera se quejaba al P. Bernabé Cobo, y éste lo consigna en su obra "*Historia de la Fundación de Lima*": "*El coro ocupa dos capillas de la nave de enmedio, va labrando para él cien sillas de cedro de muy gran curiosidad y costa, pues por estar concertado el oficial que las hace en cuarenta y tres mil pesos, me ha certificado que no le pagan su trabajo*".<sup>16</sup>

Entendidos que acaban de visitar Lima<sup>17</sup> están de acuerdo en que no hay rasgos comunes entre las esculturas de la Catedral y San Agustín,

16 Cobo, S. J. Fr. Bernabé. *Historia de la Fundación de Lima*, Lib. II, Cap. V.

17 Se trata de José de Mesa, Arquitecto boliviano autor entre otras obras de *Holguín y la Pintura Alto peruana en el Virreinato*, La Paz, 1956; y de Héctor Schenone, arquitecto argentino, Correspondiente de la Real Academia de San Fernando de Madrid y autor, en colaboración con Adolfo Luis Ribera de *El Arte de la Imaginería en el Río de la Plata*, Buenos Aires, 1948.

y que si bien es cierto y evidente que en las esculturas de la Sillería de San Agustín se revelan dos manos, las que ellos llaman por ahora "la buena" y "la mala", ninguna de estas tablas —ni la buena— están conectadas por su estilo con las de la Catedral.

¿A qué mano asignar la obra de García Salguero? Sería indispensable saber, de estos tres sectores que compusieron la sillería, agustiniana cuál fue el primero en ejecutarse y cuáles los últimos. Las esculturas del paño central, y que hace el frente de la sillería, son las más perfectas —al decir que los entendidos, igualmente— que no las de los paños laterales. Es evidente esto. Inclusive observamos que el adorno de los tableros es más fino y clásico en su dibujo, y más completo y ajustado el tallado de los capiteles de las columnas intermedias entre los tableros señalando los tramos y que forman el marco a los respaldos a manera de pórtico.

Es evidente que García Salguero ejecutó unas u otras. Es simple deducirlo de su última declaración testamentaria. En 1628, y luego en el codicilo de 1629, declara ante el escribano: *"Se me debe por el Convento e Frayles del Señor San Agustín el resto de los tableros que hice al dicho convento y coro de la iglesia de él ciento y setenta y cinco pesos de a ocho reales de los cuales ha de haber el reverendo Padre Fray Alonso del Riero religioso de dicho convento cien pesos de ellos y lo demás es mío como parecerá de una cédula que de ello hay hecha"*.

¿Eran las esculturas de García Salguero las últimas en hacerse, o las primeras? Entremos a un terreno de suposiciones lo cual, ciertamente no es propio pero algunas veces en mérito de otros documentos es conveniente adelantarlas para confrontaciones y posteriores confirmaciones. Queremos suponer "a priori" que las tallas de García Salguero eran las de "buena mano". Eran así las primeras que se ejecutaron: las que corresponden al respaldo. Ya veremos que estamos en lo cierto.

Veamos primero cómo se realizó la edificación del templo de San Agustín. En 19 de julio de 1574 se pone la primera piedra. En el Memorial del P. Alonso Pacheco sobre los Monasterios que su religión tiene en el Perú, escribe que en 1589 *"tiene la casa por hacerse e la iglesia por acabar"*, refiriéndose al de Lima.<sup>18</sup> En 1591 Andrés de Espinosa en compañía de Alonso de Arenas inician la obra de la portada

<sup>18</sup> *Memorial del P. Alonso Pacheco sobre Monasterios que su Religión tiene en el Perú*, en la *Iglesia de España en el Perú*, tomo III, recopilación de documentos por Mr. Emilio Lisson, Ex-arzobispo de Lima.

mayor, continuando con las laterales en 1595 el maestro de albañilería Francisco de Morales.<sup>19</sup> Este mismo maestro ejecuta en este año dos de las bóvedas de las capillas laterales, y al año siguiente otras cuatro “*que faltan por hacer*”. Luis de Obando, en 1601, se concierta para algunas obras más de albañilería que ejecutará en el plazo de un año prosiguiendo las que en 1598 se habían concertado con Francisco Bernalte, igualmente maestro de albañilería y cantero. Todavía en 1625 aparece el maestro del mismo oficio Francisco Gómez de Guzmán rematando obras en el cuerpo de la iglesia.

En 1601 se firmaban las “Constituciones de la Cofradía de San Eloy”, y el Gremio de Plateros resuelve el traslado de la Capilla de la Cofradía, de la Iglesia de Nuestra Señora de la Merced, en donde la tenían desde el origen, a la nueva iglesia de San Agustín.<sup>20</sup> El maestro Juan Bautista de Guevara labrará el retablo en años posteriores. En 1621, el ensamblador Martín Alonso de Messa ejecuta un retablo destinado al altar colateral del arco de la Capilla Mayor, por encargo de D. Pedro de Bilbao en donde estaba la bóveda de su enterramiento. Lo continuará en 1625 Fabián Gerónimo Alcocer por la muerte de su primer maestro. En ese mismo año, Juan de Cáceres ensamblador remata la hechura de las imágenes del mismo. En 1637 comenzó a construir la torre esquinera que fue encomendada al maestro Jusephe de la Sida quien la terminó en sus tres cuerpos y chapitel en el extraordinario brevísimo tiempo de nueve meses.<sup>21</sup> En 1642 el emprendedor Fr. Juan de Ribera hacía dar principio a la obra de la Sacristía la cual termina e inaugura en 1653.

En 1633 se dió a la stampa la Primera Parte de la obra del P. Calancha<sup>22</sup> y por ese año estaba terminada la iglesia. Lo confirma el

19 Harth-Terré, Emilio. “Alonso de Morales, Maestro Mayor (Biografía de un artífice del siglo xvi)” En *La Crónica*, Lima, 1º de febrero de 1953.

20 Harth-Terré, Emilio. “La Primera Iglesia Agustina en Lima”, en *El Arquitecto Peruano*, Lima, diciembre 1941, Año v, Nº 53. Id. *El Comercio*, Lima, 1º de enero 1942.

21 Harth-Terré, Emilio. *Artífices en el Virreinato del Perú*, Jusephe de la Sida; *El Purismo Renacentista en Lima*, pág. 89-113, Lima, 1945.

22 Calancha, Fr. Antonio de la. *Crónica Moralizada de la Orden de San Agustín de Lima*. Cap. “El Convento Grande de San Agustín”. Para este autor, la obra del coro era “obra real, costó veinte mil pesos y siendo de cedro es mayor su aprecio. Cada silla tiene en un nicho entre columnas un santo de media talla de alto de





1. La sillería del coro de San Agustín, Lima. La silla prioral y parte del frente de ella, con las esculturas de los respaldos atribuidas a Juan García Salguero en este estudio. (El entablamento, muy modesto, es obra posterior.)



2. Parte de la sillería del coro, lado izquierdo.



3. Respaldo atribuido a Salguero. Tabla que se compara con una de las figuras apostólicas de la cajonería de la Sacristía de la Catedral de Lima de Juan Martínez de Arona.





4. Uno de los apóstoles de la cajonería, talla de Juan Martínez de Arona.

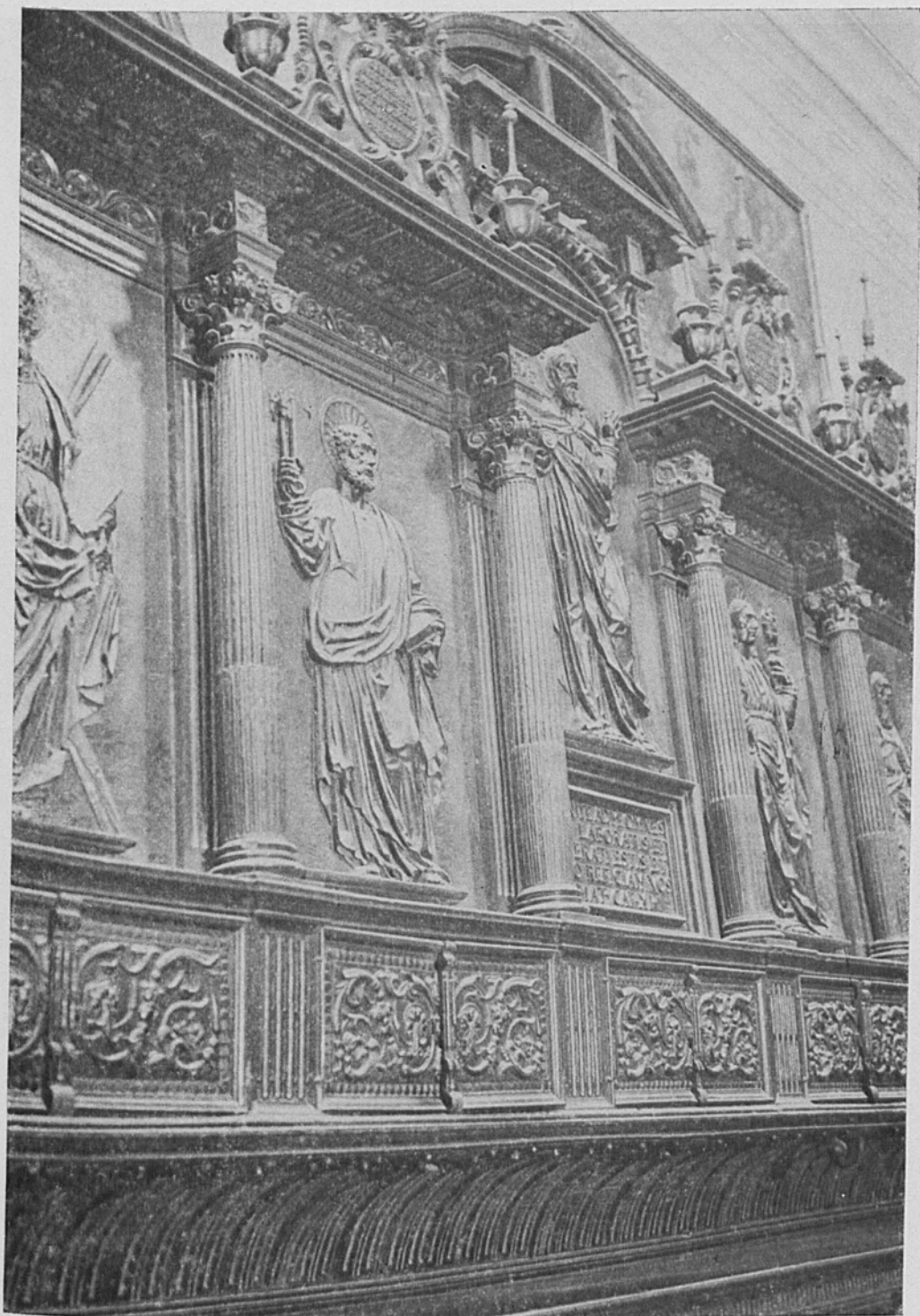


5. Figura de los respaldos del lado derecho de la sillería de San Agustín.

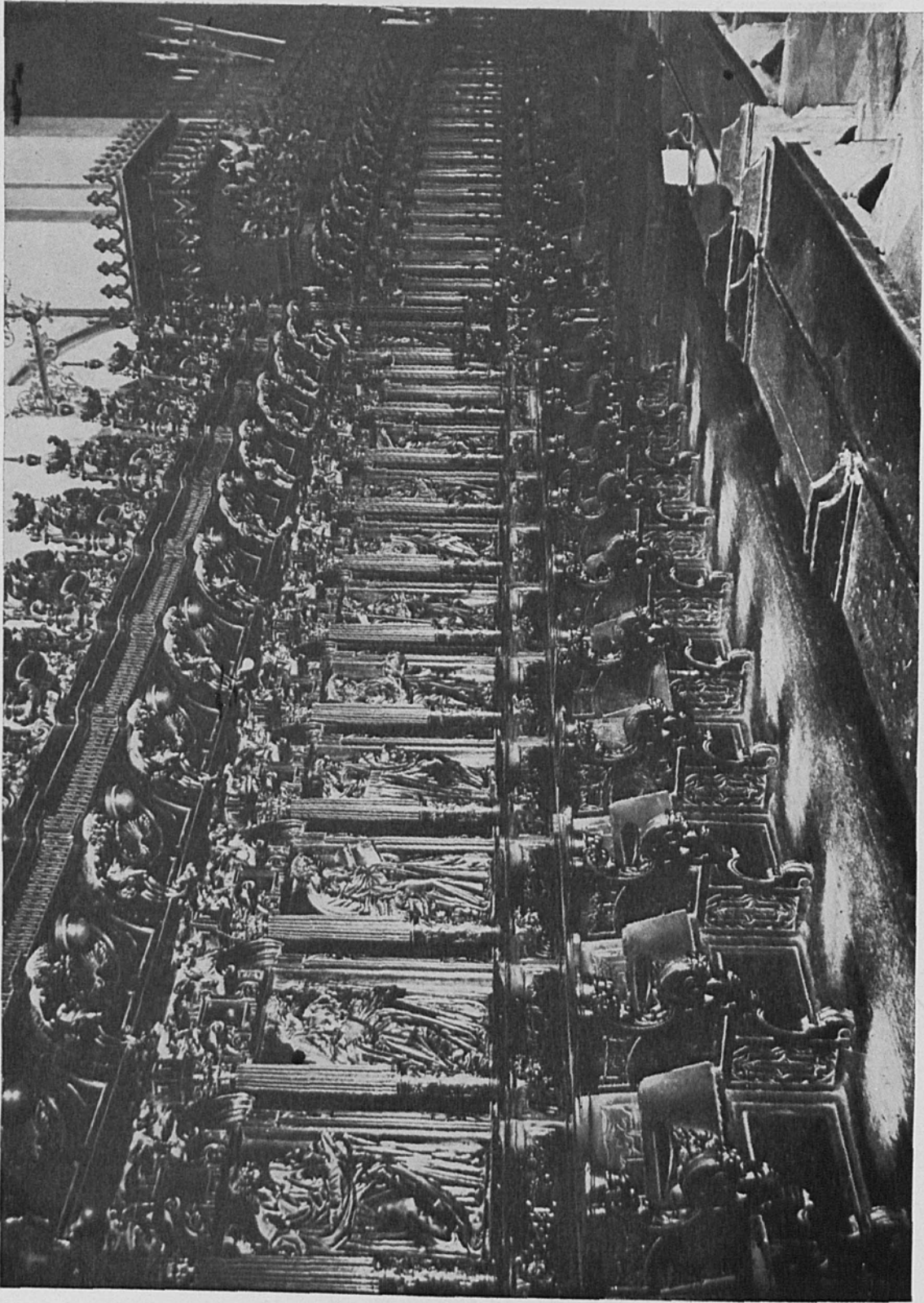


6. Figura del lado izquierdo de la sillaría de San Agustín.





7. Conjunto de la cajonería de la Sacristía de la Catedral de Lima, obra de Juan Martínez de Arona, en 1608.



8. Sillería del coro de la Catedral de Lima, obra de Pedro de Noguera.





9. Detalle de la sillería de la Catedral de Lima.



10. Fragmento del retablo de San Juan Bautista en la Iglesia de la Concepción, Lima, obra proyectada por Martínez Montañés, siendo sus tablas atribuidas a su mano o a su taller, entre 1607 y 1612.

P. Cobo,<sup>23</sup> que nos trasmite en amenísima historia, en los años anteriores a su edición de 1639. Es describiendo la hermosura de sus techos de carpintería de laso y artesones (en obra de “veintidiez”—Calancha) y con grandes piñas doradas a modo de pinjantes que mantienen la tradición andaluza en nuestros primeros templos. Sin embargo, por lo ya dicho y por lo que han escrito Calancha y Cobo, las capillas de las naves laterales eran de bóveda de hermosas nervaduras. No tenemos la fecha exacta de la inauguración de los cultos en el templo, pero debió de ser a fines de la segunda decena del siglo: el virrey Príncipe de Esquilache, que gobernó hasta 1621, pudo ver terminada la iglesia y expresar su admiración al contemplar el altar mayor en cuya obra directriz había intervenido el maestro pintor P. Francisco Bejarano de la misma orden religiosa.

Pero el concierto para las sillas del coro con Noguera es un año anterior a esta fecha solemne. La transacción por imperfecciones en la sillería es de 1625. Pasaron más de cuatro años entre el trato para hacer las sillas y la reclamación. El concierto, repetimos la fecha, fue celebrado —según Eguiguren— en 17 de agosto de 1620.<sup>24</sup> Durante este tiempo Noguera trabajó y colocó doce asientos altos en la testera<sup>25</sup> sin sus tableros escultrados — lo que promovió sin duda el reclamo de los PP. Agustinos. El trato para la obra se señala ante el escribano Francisco Hernández. Hemos registrado muchos protocolos notariales pero sin mayor éxito hasta ahora.

Entre diciembre de 1625 año que ya no puede contar para la ejecución de alguna otra obra en el mismo coro, y el mismo mes del año

vara y cuarta y son tantos los primores de tumbados, de pinjantes, pirámides, ángeles, mascarones y figuras que adornan cada una teniendo cada santo sobre sí en un cuadro labrada una acción o milagro de su vida, todo gallardo y primoroso, y hay dos órdenes de sillas altas y bajas y son casi doscientas”.

23 Cobo. Ob. Cit. Lib. III, Cap. v. Para este autor la obra del coro “es la más rica y costosa que hasta ahora se ha labrado en esta ciudad, *estádse todavía haciendo*, y está concertada en veintitres mil pesos; la madera es de cedro y va toda ella de figuras de talla muy curiosa”.

24 Esta información la tenemos oral del Dr. Luis Antº Eguiguren, sin que hayamos podido obtener confirmación documentaria. Se concertó la obra en 23,000 pesos. Tan largo plazo entre el concierto y el reclamo nos revelaría una vez más el ánimo remolón de Noguera. (Vid. Multatulli, *Las Calles de Lima*, Lima, 1945, pág. 154).

25 Según las fotografías son catorce las sillas altas que corresponden a la testera.

1628 en el cual García Salguero presiente sus últimos días y hace testamento con esa declaración de lo que se le adeuda por la obra de los tableros, son solamente tres años durante los cuales es difícil intercalar a otro maestro ejecutando las catorce "buenas" y dejando las treinta y dos "mediocres" (o de "mala mano") para que fuesen terminadas por García Salguero es decir que 46 sillas altas de coro debieron hacerse entre diciembre de 1625 y el mismo mes del año 1628; en una palabra, toda la obra de las sillas altas.

Es más fácil admitir entonces que las catorce primeras, las del testero en donde está la silla prioral —y que son de estilo más arcaico sus tableros— sí pudieron hacerse en dos o tres años quedando las treinta y dos de los costados para tiempos posteriores al fallecimiento del mexicano. Si nos atenemos a Cobo<sup>26</sup> y a la fecha en que escribe su "Historia", 1629, allí nos dice que la sillería "*estáse todavía haciéndose*". Recordemos que eran doce el número de sillas que puso en su sitio Noguera, a raíz de la transacción en 12 de diciembre de 1625 ante Juan de Valenzuela y con la presencia de Fr. Alonso de Riero (o González de Riero) Procurador General de la Orden. Y que, junto con estas doce sillas, se consideraba igualmente la silla prioral. Y hagamos notar, además, que el saldo adeudado al maestro "*ha de haber el reverendo Padre Fr. Alonso del Riero... cien pesos de ellos... como parecerá de una cédula que de ello hay hecha*".<sup>27</sup> El P. Riero dejaba la procuración en 1630. Todo esto es suficiente para asegurar al maestro mexicano las primeras, es decir, las mejores.

Advertiremos antes de seguir adelante, que nuestras referencias del número y ubicación las hacemos a base de fotografías antiguas del coro, antes de ser desarmado para la reconstrucción de la iglesia en 1908. Observando en esta fotografía de conjunto las que se califican de "buenas" (y nosotros hasta ahora presumimos de mano de García Salguero) son las del respaldo. Estas tienen gran parecido en su relieve, estilo y talla con las que el maestro Juan Martínez de Arzona ha ejecutado para la Cajonería de la Sacristía, mientras que las otras, las de los lados tienen más relieve y son propiamente más "barrocas" acercándose hacia el es-

26 Op. Cit. Nota 23, anterior.

27 Mi reconocimiento al P. G. Montes, de la Orden de Ermitaños de San Agustín, en Lima, quien ha puesto generosamente a mi disposición las fotografías tomadas en 1907 en el que se realizaban los trabajos de reforma en la Iglesia, y cuyas copias son las que ilustran este artículo.

tilo de las de Pedro de Noguera en la Sillería de la Catedral. El estilo escultórico de Martínez de Arriba lo juzga Marco Dorta como "que corresponde a la generación anterior a la que simbolizan Gregorio Hernández, en Castilla, y Martínez Montañés, en Andalucía". También nosotros observamos, comparándolas con las del Coro de Santo Domingo — que por ahora presumimos de Sebastian de Sande<sup>28</sup> un cierto parecido, aunque las de Sande resultan inferiores a las "buenas" de San Agustín. Son aquéllas más "dibujo" que escultura cual son éstas. Marco Dorta califica a las primeras "liberadas del lastre renacentista" y de un estilo más avanzado que las de Juan Martínez de Arriba.

Indiscutiblemente Noguera es más moderno. Catalán, con aprendizaje en Sevilla en donde su padre tiene instalado un taller, parece haber sentido mejor las novedades de Gaspar Núñez si no las del mismo Martínez Montañés el cual ya ha enviado muestras de sus trabajos en las tablas del retablo de San Juan Bautista en la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción.

En este análisis y contraste poca diferencia encontramos entre el *Salvador* de Martínez de Arriba, en el nicho central de la Cajonería, con el *San José* de García Salguero que ocupa el primer nicho a la derecha del asiento prioral en la testera (según la fotografía). Igual cosa podemos decir comparando las otras imágenes de los apóstoles con los santos de la orden.

En cambio, hay más similitud en el ropaje de las imágenes de las santas agustinianas con la de los personajes del coro catedralicio, cualesquiera que sea el que escojamos. Los pliegues se acusan más y son más nutridos; se caracterizan por un "chorreado" que los hace más flexibles. La escultura del personaje comienza a desprenderse del fondo en las figuras del coro agustino, lo cual el maestro Noguera realizará con más vigor y soltura.

Por nuestra parte no nos atreveríamos a distinguir sobre las esculturas por sólo estos caracteres, ya que entre las mismas de ambos lados del coro agustiniano descubrimos algunas disimilitudes técnicas y de

<sup>28</sup> El P. Rubén Vargas Ugarte S. J. en su *Ensayo de un Diccionario de Artífices Coloniales de la América Meridional*, Ed. Baiocco. Buenos Aires, 1947, lo llama "Suncilla" y, dudando de este apellido, encierra entre comillas con dubitativo signo (p. 173) el de "Chinchilla". Ni uno ni otro es exacto, pero esto no es sino el fruto de la vehemencia que el citado historiador puso en dar cuanto antes a la estampa su "Ensayo, etc. etc." La obra está cuajada de errores similares, lo que es gran lástima dada la erudición y competencia del historiador jesuita.

dibujo que permiten afirmar, no sin cierto énfasis, que el trabajo en general de estas dos secciones careció de una buena dirección y que estaba encomendado a uno o dos subalternos, o quizá hasta tres, con más pericia y capacidad el uno que el otro; pero es plausible suponer esta tesis. Estas diferencias y caracteres pueden apreciarse observando mejor las manos y hasta los mismos visajes.

En conclusión, sería más acertado asignar al mexicano la obra de los tableros del paño central y dejar para "otro" u "otros" los laterales. En estas consideraciones el maestro Juan García Salguero fue un buen escultor que tuvimos en Lima en el primer cuarto del siglo xvii y al cual sorprendió infortunadamente la muerte mientras realizaba una importante tarea escultórica.

¿Qué hacía él antes? En 1627 habíase concertado con el Monasterio de Franciscanas de la Concepción, en esta ciudad, la obra de terminación del retablo de la Capilla Mayor con todas sus imágenes devotas que le correspondían. Este retablo había sido tratado en sus orígenes con el maestro Martín Alonso de Messa, fallecido el cual, como lo tenemos dicho, en 1625, hubieron de buscar las monjas a otro escultor. Se sirvieron entonces de Gaspar de la Cueva. Este, tuvo que abandonar Lima por haber sido encarcelado por deudas; y por estas razones de fuerza mayor, las madres concepcionistas se vieron nuevamente forzadas a buscar un nuevo y tercer maestro.<sup>29</sup> Gaspar de la Cueva fue legalmente alejado del trabajo considerando que *"el maestro no había cumplido en acabarlo en el tiempo que estaba obligado"*. Así, siguiólo Juan García Salguero, el cual, según referencias documentarias, había intervenido desde los primeros tiempos en el remate de la obra, pero sin mayor éxito. Este dato nos pondría al maestro mexicano, en Lima, antes del año de 1617.

Salguero le da término. ¿Qué figuras hizo que no cumplieran Messa o Cueva? Difícil es saberlo con precisión pues los conciertos no especifican mucho al respecto. El trato con Gaspar de la Cueva nos habla, además de la arquitectura, de numerosas figuras y tablas para el adorno del retablo y su trabajo fue estimado en 4,000 pesos. Cueva debía escul-

<sup>29</sup> Concierto con Juan García Salguero ante el escribano Sánchez Badillo. El Lic. D. Pedro de Guzmán con Juan García Salguero, 20 de octubre de 1627 (fol. 2267 vta). En el cuerpo del concierto aparece al fecha del anterior con Gaspar de la Cueva, en 26 de junio de 1626. Ha sido señalado por Guillermo Lohmann Villena; ante el escribano Bartolomé de Civico, 1626 (fol. 2826). Igualmente, la obra se concertó con Martín Alonso de Messa el 11 de noviembre de 1617. (Secc. Notarial, Archivo Nacional del Perú).

pir y acabar de esculturar para dicho retablo las siguientes piezas: diez serafines de a cuarta para asentarlos en los lados del altar mayor, en la cornisa en donde cargaba el vano del retablo; seis niños de a tres cuartas para ir sentados sobre el 'sagrario; dos Evangelistas de medio cuerpo entre los frontispicios y seis ángeles de tres cuartas de largo para adosarlos a los mismos; seis figuras grandes de dos varas de larga cada una las que fueren ordenadas por el convento; dos medios cuerpos de Evangelistas de una vara de largo cada una destinados al sotabanco de arriba; dos ángeles de una vara de largo para instalarlos en el frontispicio de en medio; cuatro historias para el tercer cuerpo, las que se le pidieren por el monasterio, *"porque aunque falta la principal no se trata por agora della por no haber tomado el dicho convento resolución de lo que ha de ser"*; y por último, dos niños de vara y tercia de largo cada uno para colocarlos en los rincones, arrimados a los frontispicios. La obra de algunas de estas figuras había de terminarse el 8 de diciembre siguiente, es decir en el año 1626, y lo restante para la festividad del mismo mes en el año 1627.

Cotejado el concierto celebrado con García Salguero, las imágenes por hacer son casi las mismas. El precio tratado es igual: 4,000 pesos. Presumiblemente, el maestro tenía la tarea de hacer la mayor parte de las figuras concertadas para el adorno del retablo y que Cueva no llegó a comenzar seriamente. El incumplimiento de Gaspar de la Cueva, preso repetidas veces por deudas, hasta la más larga detención en 1628, obligaron a este infortunado escultor a emigrar de Lima como ya hemos referido y dejando en manos de Juan García Salguero la gran tarea que cumplió hasta pocos meses antes de su tránsito. Así fue: en el "Libro de Cuentas de la Madre Abadesa Doña Aldonsa de Vivero", se asienta una partida de fecha 2 de octubre de 1629 en la que consta se le abonaron 500 pesos por el saldo del altar mayor.<sup>30</sup>

Hagamos, antes de terminar, un comentario a esta obra mayor. Veamos primero que los maestros llamados para ella son dos de los competidores en la Sillería Catedralicia: Messa y Cueva; el primero autor del dibujo de la sillería. Esto coloca a Juan García Salguero a la par con ellos. Es decir que podía equipararse en arte y competencia. Otros más había; lo hemos visto; pero ninguno de estos fue llamado por las monjas de la Concepción. Y es que comprendían los méritos del criollo

<sup>30</sup> Legajos de Monasterios. Concepción, Leg. 21. Siglo XVII. Archivo Arzobispal de Lima.



mexicano que ya estaba empeñado en el trabajo de la sillería del coro de San Agustín. Segundamente, por los términos del concierto vemos que se trató de un retablo de grandes proporciones: tres cuerpos, seis figuras grandes de dos varas (o de tamaño natural), tablas con "historias" al estilo del Montañés, pues el retablo de San Juan Bautista las llevaba muy hermosas y era buena muestra para inspirar a los retablistas que continuaban la obra de adorno de la iglesia; y había demás un buen número de ángeles y serafines de todos tamaños asentados por doquier, demostrándonos la mera descripción de las figuras que se trataba de un retablo renacentista de gran estilo, armado y compuesto al modo de los más modernos sevillanos y de Toledo, que aun guardaban el ordenamiento clásico pero sobre los cuales el barroquismo comenzaba a echar sus abundosas figuraciones.

Sin duda que Juan García Salguero ha dejado otras huellas aquí y allá. Ya irán apareciendo para mostrarnos lo maestro que era. Y debía de sentirse orgulloso de su arte y de su estirpe, pues como se ve en el testamento y reitera en el codicilio, guardaba en su caja "una ejecutoria de mi nobleza y limpieza que se hallará entre mis papeles", lo cual pide se remita a una de sus hermanas en México.

En los términos de este interesante documento descubrimos a un Simón de Montealegre como que ha sido su ayudante. Le debe unos pesos del pasaje que abonó para que "*el capitán Antonio Ginobes, lo trujese en su navío desde el puerto de Acapulco de la Nueva España hasta el del Callao de esta ciudad*". Se trataba de otro "mexicano" que conoce del oficio, que acompañó al maestro en su fortuna, pero del cual nada sabemos más.

La lectura del testamento —y el codicilio no añade más— nos brinda muchos detalles acerca de la vida de este maestro y de sus relaciones con México. No nos detenemos sobre ello. Juan García Salguero nos deja un recuerdo de sus obras, y algunas de ellas, ahora, acreditadas en las tablas esculpidas que quedan, desarmado el coro agustiniano hace ya muchos años, tristemente amontonadas en espera de su nueva reposición.

Lima, diciembre 1959.

#### TESTAMENTO DE JUAN GARCIA SALGUERO, ENSAMBLADOR.

En el nombre de Dios Todopoderoso Amen. Sepan cuantos esta carta vieren como yo Juan García Salguero, maestro ensamblador, residente en esta ciudad de los



Reyes del Perú y criollo de la de México de Nueva España, e hijo legítimo de Juan García Salguero y de Marina de Bustamante, mis padre y madre ya difuntos vecinos que fueron de la dicha ciudad de México. Estando enfermo en la cama y en mi entero juicio y memoria y entendimiento natural tal cual Dios Nuestro Señor fue servido de melo dar y creyendo como firmemente creo en el misterio de la Santísima Trinidad, Padre e Hijo e Espíritu Santo tres personas e un solo Dios no más. Elijiendo como elijo por mi intercesora y abogada a la gloriosa Virgen Santa María Madre de Nuestro Señor Jesucristo a quien suplico lo sea con Dios Nuestro Señor, perdone mis culpas y pecados y encamine mi ánima en carrera de salvación. Y temiéndome de la muerte natural a toda criatura y deseando mi salvación, otorgo por esta presente carta que hago y ordeno mi testamento y última y postrimera voluntad en la manera siguiente:

Primeramente, encomiendo mi ánima a Dios nuestro señor que la crió y redimió con su preciosa sangre y el cuerpo a la tierra de donde fué formado.

Item, mando que cuando sea la voluntad de Dios nuestro Señor de llevarme de esta presente vida mi cuerpo sea sepultado en la Iglesia del Convento de San Agustín en la Capilla de San Nicolás.

Item, mando que en cuanto al acompañamiento el día de mi entierro le acompañen el cura y sacristán de la Parroquia con cruz alta y en el demás acompañamiento lo dejo a voluntad de mis albaceas, y sea con toda moderación.

Item, mando que en cuanto a la misa de cuerpo presente y gasto de cera y vigilia y demás funeral lo dejo también a voluntad de mis albaceas.

Item, mando de limosna para todas las mandas forzosas cuatro patacones y con esto los aparto de mis bienes.

Item, declaro que debo a Antonio de Herrera, batihoja que reside en la ciudad de México cuarenta y un patacones, mando se le paguen.

Item, debo a Tomás Álvarez Tejeda, que vive en la calle de Santo Domingo veinte patacones, mando se le paguen.

Item, declaro que debo a un mercader en México que entiendo se llama Fulano de las Casas, ciento y ochenta y cinco pesos de a ocho reales por escritura, a este Casas le conoce Antonio de Luzena, barbero que vive en la calle del Aguila en México, mando se le paguen.

Item, declaro al Padre Fr. Antonio de Olivera de la Orden de S. Agustín, veinte pesos de a ocho, mando se le paguen.

Item, declaro que debo a Fernando de Herrera, mercader de negros doscientos cuarenta pesos de resto de un negro que le compré por escritura, mando se le paguen.

Item, declaro que en mi libro tengo armada cuenta del arrendamiento de la tienda, y lo que allí pareciere eso debo, y declaro que el tablادillo es mio.

Item, declaro que yo fuí casado con María de Portillo mi mujer legítima ya difunta y cuando vino a mi poder no trujo dote alguno y de nuestro matrimonio quedó una hija la cual murió.

Item, mando que por si acaso yo fuere en cargo algunas mercaderías de que no me acuerde a quien y cuando ni cuanto, se tomen dos Bulas de Composición.

Item, declaro que tengo tres hermanas casadas en la Ciudad de México, la una llamada Doña Catalina, mujer legítima de Gerónimo Vázquez de Mercado, Ejecutor de los Oficiales Reales de México. La otra se llama Doña María, mujer de Juan de Bañuelos. La otra Doña Isabel, mujer de Juan Alonso de Zepeda que vive en la calle de la Trinidad, mando se les envíen trescientos pesos para cada una cien pesos de a ocho reales. Y si fueren fallecidas algunas de ellas se den a sus herederos legítimos y no los habiendo se digan de misas por sus ánimas. Y también mando se les envíe a las susodichas después de yo fallecido una ejecutoria de mi nobleza y limpieza que se hallará entre mis papeles.

Item, declaro que tengo una hija natural llamada María Salguero que será de edad de veintitres años, poco más o menos, mando se le envíen y den trescientos pesos de a ocho reales y si fuere fallecida, mando que se digan de misas rezadas por el alma de la susodicha y de mis padres abuelos y los de parte de madre de la dicha mi hija y se han de decir en el Monasterio de Nuestra Señora del Carmen de la dicha Ciudad de México, y dirán de la dicha mi hija natural las dichas mis hermanas.

Item, declaro que yo tengo hecho un concierto con las monjas de la Pura Concepción de Nuestra Señora que está en esta ciudad de las hechuras de imágenes de escultura en cuatro mil pesos de a ocho reales, como parecerá por la escritura en la dicha razón otorgada ante Diego Sánchez Badillo, escribano público de número de esta dicha ciudad a que en todo me remito. Declaro que a cuenta del dicho concierto he recibido mil y quinientos pesos y lo que tengo hecho y entregado parecerá por mi libro y conforme a él y a la dicha escritura se verá lo que falta de acabar y entregar. Y además de lo contenido en dicho concierto he entregado dos niños ángeles que estos se me han de pagar fuera del concierto. Y así mismo declaro que en una carta de pago que dí de ciento y cincuenta pesos con que se ajustaron los un mil y quinientos pesos recibidos, dicen que se ha perdido, en caso que no parezca se reciban en cuenta los dichos mil y quinientos pesos. Y así mando que mis albaceas ajusten esta cuenta y lo que se me debiere lo cobren y para lo que falta busquen maestro que lo acabe a costa de lo contenido en el dicho concierto y lo que sobrare lo declaro por hacienda mia.

Y para cumplir y pagar este mi testamento dejo y nombro por bienes míos los siguientes:

Primeramente: lo que parecieren deberme las dichas monjas del Monasterio de la Concepción.

Item, un negro llamado Francisco de casta Angola, oficial de mi arte.

Item, otro negro Manuel, angola, también oficial (del) dicho.

Item, tengo en poder de un sastre que le conoce Pedro de la Cruz dos jubones negros, uno largueado y otro azabacheado, y un vestido, calzón y ropilla de terciopelo de México labrado y un ferreruelo de chan forrado en bayeta, y solamente le debo las hechuras, mando se le paguen y cobre el dicho vestido y jubones.

Item, las herramientas y moldes de el dicho mi arte y mi cama y ropa de ella y demás vestidos míos y ropa blanca y espada y daga y otros trastes y menudencias que a su tiempo pondrán por inventario mis albaceas.

Item, me debe Agustín de Sojo, pintor y dorador, ciento y doce pesos de a ocho reales que le presté en reales, mando se cobren.

Item, tengo una imagen de Nuestra Señora que le falta poco por acabar, y el dueño de la hechura me debe diez pesos de a ocho reales del resto de ella, mando se acabe y se cobren.

Item, se me debe por el Convento y frailes del Señor San Agustín, el resto de los tableros de escultura que hice para el dicho Convento y coro de la iglesia de él, ciento y setenta y cinco pesos de a ocho reales de los cuales ha de haber el reverendo Padre Fray Alonso de Riero, religioso del dicho Convento cien pesos de ellos, y lo demás es mío como parecerá de una cédula que de ello hay hecha.

Item, declaro que Simón de Montealegre que fue mi aprendiz me debe por una parte cien pesos de a ocho reales, y no tengo escritura de ello y más me debe por otra parte sesenta pesos de a ocho reales que pagué por él al capitán Antonio Ginobes, por que lo trujese en su navío desde el puerto de Acapulco de la Nueva España hasta el del Callao de esta ciudad.

Item, está en mi poder una vinajera de plata en que presté veinte reales sobre ella.

Item, me debe Francisco, Indio entallador, diez pesos y seis reales de a ocho el peso, mando se cobren.

Item, tengo en mi poder cuatro platillos de plata empeñados en cuarenta pesos de a ocho reales, y no me acuerdo de como se llama el que me los empeñó, en dándolos se den.

Y para cumplir y pagar este mi testamento y pagas y cobranzas suso dichas y todo lo demás que fuere menester dejo y nombro por mis testamentarios y albaceas al P,

Fray Antonio de Olivera de la Orden del Señor San Agustín y al Licenciado Pedro de Guzmán, Presbítero y a Juan de Montanel, y el sobredicho Juan de Montanel ha de ser tenedor de bienes que yo le nombro por tal y a todos tres juntos y a cualquier de ellos de por si in solidum les doy el poder que de derecho es necesario para que en el año del albaceazgo y fuera de él todo el demás tiempo que fuere menester, entren en todos mis bienes y los vendan y rematen en almoneda pública o fuera de ella, al fiado o al contado y a las personas y por los precios y tiempos que les pareciere y cobren su procedido y de ello y de las demás cobranzas que cobraren den in solidum sus cartas de pago, finiquito, cancelación y gasto y los demás recaudos necesarios y renuncien al entrega y prueba de él si no pareciere de presente, y parezcan en juicio por las dichas cobranzas y hagan todas las diligencias y autos necesarios.

Y cumplido y pagado este mi testamento del remanente que quedare de todos mis bienes, derechos y acciones, dejo y nombro por mi heredera a mi ánima y mando que de lo primero que se vendiere o cobrarse se digan por mi ánima cien misas rezadas a donde mis albaceas las quisieren mandar decir. Y la resta del dicho remanente la consuman mis albaceas como se lo tengo comunicado y tratado.

(Aquí las conclusiones de ley.)

en testimonio de lo cual otorgo la presente que es fecha en la ciudad de los Reyes en diez y siete días del mes de Diciembre de mil y seiscientos y veinte y ocho años, y el otorgante lo firmó en su buen juicio y entendimiento natural, siendo testigos Pedro Hernández y Sebastian Xuárez y Adrian Coronel y Francisco Enríquez y Diego Pinto, presentes. Juan García Salguero. Ante mí, Francisco González de Balcázar, Escribano de su Majestad.

(En el Protocolo de Francisco González de Balcazar, Año 1628-1629. Folio 403, de la Sección Notarial y Judicial del Archivo Nacional del Perú. Descifración por Alberto Marques Abanto.)